PARTICULARIDADES DO ACERVO DO MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA: DESAFIOS DA CATALOGAÇÃO

Maria Teresa Gonçalves PEREIRA
Maria José Ferro de SOUSA
Francisco de Assis GONZAGA
Vladmir Agostini CERQUEIRA*

PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; SOUSA, Maria José Ferro de; GONZAGA, Francisco de Assis; CERQUEIRA, Vladmir Agostini. Particularidades do acervo do Museu da Música de Mariana: desafios da catalogação. I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana (MG), 18-20 jul. 2003. *Anais*. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p.213-241. ISSN: 1807-6556.

RESUMO. Pretende-se, neste texto, expor o processo de reorganização do acervo de manuscritos do Museu da Música de Mariana, a partir de procedimentos metodológicos que são fruto de recentes e constantes discussões musicológicas. Tais procedimentos, norteadores de todo o trabalho, partiram de estudos e publicações dos coordenadores do projeto *Acervo da Música Brasileira - Restauração e Difusão de partituras*, que sob a direção musicológica de Paulo Castagna, demonstravam o intuito de minimizar os problemas observados em catálogos anteriormente publicados. A empreitada arquivística e musicológica contou com a seleção de profissionais pesquisadores das áreas da História e da Música, que vieram a compor a Equipe de Reorganização e Catalogação, coordenada por André Guerra Cotta. O trabalho foi estruturado em fases distintas: *a) mapeamento* - identificações documentais como Compositor, Unidades Musicais e Função Cerimonial*; b) descrição documental* - análise histórica e física dos documentos *c) descrição musical* - análise musical, montagem e edição de incipits, o presente trabalho, partindo de um profundo respeito à pioneira organização do Padre de Almeida Penalva e de Maria da Conceição de Rezende, procura evitar vários dos problemas de catalogação existentes em outros acervos, e fomentar as discussões envolvidas no âmbito arquivístico-musical, na tentativa de mostrar como a prática, a flexibilidade e os procedimentos metodológicos podem reforçar ou impor desafios, para se evitar discrepâncias que tanto dificultam a tarefa do pesquisador ao transferir-lhe problemas de natureza arquivística.

1. Introdução: o Museu da Música e o Projeto Acervo da Música Brasileira

O Museu da Música de Mariana teve seu início em fins da década de 1960, quando o então Arcebispo de Mariana, D. Oscar de Oliveira começou um trabalho de reunião dos manuscritos musicais do Palácio Arquiepiscopal, e posteriormente de corporações musicais e famílias de músicos de Mariana e cidades vizinhas. O musicólogo paranaense Pe. José de Almeida Penalva foi responsável pela catalogação de parte do arquivo, especificamente dos manuscritos oriundos de Barão de Cocais, e seu estudo se tornou o modelo de organização para todo o acervo. A partir de 1972, Maria da Conceição de Rezende assumiu as tarefas de organização, catalogação e estudo do acervo. Partindo da metodologia desenvolvida pelo Pe. Penalva, o trabalho de Conceição Rezende,

* Membros da Equipe de Reorganização e Catalogação do projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras (Museu da Música de Mariana).

ao longo de doze anos, permitiu a abertura do Museu da Música às atividades de pesquisa musicológica, em 6 de Julho de 1973. Desde então, foi incorporado um grande número de novos manuscritos, cuja doação foi fruto do incentivo de D. Oscar, ou mesmo intermediada pela própria Conceição Rezende. Na década de 1980, o acervo já compreendia músicas de trinta cidades mineiras. Durante o I Encontro Nacional de Pesquisa em Música, em 1984, Conceição Rezende encerrou seu trabalho, deixando organizados alguns catálogos e fichários que até o momento servem de base aos pesquisadores.

A partir da década de 1990, surgiu uma preocupação em dar continuidade ao trabalho de Conceição Rezende e Pe. Penalva. Diante da necessidade de uma melhor acomodação dos documentos, e com o objetivo de refinar a classificação existente a partir dos avanços da pesquisa musicológica e arquivística - aliando inclusive algumas ferramentas de Informática -, vários musicólogos, em 2001, foram reunidos pelo Projeto *Acervo da Música Brasileira - Restauração e Difusão de Partituras*, da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, financiado pela Petrobrás e coordenado pelo Santa Rosa Bureau Cultural, apoiado pelo próprio Arcebispo de Mariana, D. Luciano Mendes de Almeida. Este projeto tem muitos desdobramentos e equipes que atuam em várias frentes; a Equipe de Reorganização e Catalogação do acervo do Museu da Música, coordenada por Paulo Castagna e André Guerra Cotta, passou a contar, em maio de 2001, com o trabalho da pesquisadora Maria Teresa Gonçalves Pereira. Posteriormente, a partir de 2002, este grupo se ampliou com a chegada dos pesquisadores: Maria José Ferro de Sousa, Francisco de Assis Gonzaga e Vladmir Agostini Cerqueira, aos quais se somaram, em 2003, os estagiários Euler Rocha Oliveira e Luciano Inácio dos Santos.

Em 2001 foi realizado por Paulo Castagna, o registro das dimensões, quantidade, localização e códigos das pastas do Museu da Música, bem como a reconstituição de suas posições corretas e o confronto entre as pastas existentes e as pastas citadas nas fichas e catálogos produzidos por Conceição Rezende, além da descrição, por Maria Teresa Gonçalves Pereira, dos documentos não-musicais, à época localizados no Armário 1 Gaveta 4, e de uma descrição simples dos documentos do *Acervo do Seminário de Mariana* e do *Arquivo Lavínia Cerqueira de Albuquerque*, ambos localizados no Armário 7 Gavetas 1 a 3. Ao longo de 2002 e 2003, desenvolveu-se o trabalho de reorganização, sempre pontuado por discussões a partir das reflexões de Paulo Castagna e André Guerra, confrontadas com os documentos presentes no acervo e contando com a inesti-

mável colaboração do musicólogo Aluízio José Viegas. Paralelamente, foi realizado o mapeamento das seções e subseções do Museu da Música, respeitando-se a organização anteriormente encontrada, porém com alguns ajustes, para dar à mesma maior organicidade. A partir desse trabalho, foi definida a seguinte estrutura, na qual todos os novos nomes e códigos, à exceção dos nomes das cidades, foram atribuídos durante o presente projeto:

CDO - Coleção D. Oscar de Oliveira
- CDO.01. Mariana
- CDO.02. Barão de Cocais
- CDO.03. Serro e Milho Verde
- CDO.04. Diamantina
- CDO.05. Barra Longa
- CDO.06. Ouro Preto
- CDO.07. Caranaíba
- CDO.08. Urucânia
- CDO.09. Claudio Manoel
- CDO.10. Rezende Costa
- CDO.11. Monsenhor Horta
- CDO.12. São João del Rei
- CDO.13. Prados
- CDO.14. Santana dos Montes
- CDO.15. Santa Rita Durão
- CDO.16. Catas Altas da Noruega
- CDO.17. Entre-Rios de Minas
- CDO.18. Rochedo de Minas
- CDO.19. Itabirito
- CDO.20. Jaboticatubas
- CDO.21. Sabará
- CDO.22. Piranga
- CDO.23. Cachoeira do Campo
- CDO.24. Catas Altas
- CDO.25. Pinheiros Altos
- CDO.26. Furquim
- CDO.27. Lamin
- CDO.28. Congonhas
- CDO.29. Lafaiete
- CDO.30. Itaverava
- CDO.31. Arraial de Abre Campo
- CDO.32. Diversos
- CDO.33. Material didático manuscrito encontrado nas subseções acima
- CDO.34. Cadernos manuscritos encontrados nas subseções acima

ASM - Acervo do Seminário de Mariana
ALC - Arquivo Lavínia Cerqueira de Albuquerque
SCA - Manuscritos musicais sem classificação anterior
BAN - Arquivos de Bandas
IMP - Impressos

LMM - Livros do Museu da Música
FMS - Fotocópias, mimeografados e similares
PCO - Projeto PUC / Ciclo do Ouro
DTM - Documentação Técnica - Fases de Intervenção no Acervo do Museu da Música
DTM.01. Primeira fase (Aníbal Pedro Walter e Vicente Ângelo das Mercês): c.1960-1969
DTM.02. Segunda fase (Maria Ercely Coutinho e José de Almeida Penalva): 1969-1972
DTM.02.01. Informe sobre o Acervo de Barão de Cocais
DTM.02.02. Copias de Maria Ercely Coutinho
DTM.02.03. Outros
DTM.03. Terceira fase (Maria da Conceição de Rezende): 1972-1984
DTM.03.01. Catálogos de MCR
DTM.03.01.01. Volume I
DTM.03.01.02. Volume II
DTM.03.01.03. Volume II
DTM.03.01.04. Volume IV
DTM.03.01.05. Volume V
DTM.03.01.06. Volume VI
DTM.03.01.07. Volume VII
DTM.03.01.08. Volume VIII
DTM.03.01.09. Volume IX
DTM.03.01.10. Catálogo de música para banda
DTM.03.02. Fichário de MCR
DTM.03.02.01. Fichário
DTM.03.02.02. Notas
DTM.03.03. Invólucros do AEAM com notas de MCR
DTM.04. Quarta fase (Projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras): 2001-2003
DTM.04.01. Catálogos
DTM.04.02. Fichas manuscritas de catalogação
DTM.04.03. Correspondência, convites etc
DTM.04.03. Clipping
DTM.04.04. Programas, cartazes etc
DTM.05. Documentação diversa

A reorganização do material localizado nas quase 1.000 pastas da atual *Coleção D. Oscar de Oliveira*, além de vários impressos e manuscritos localizados no fundo das gavetas, fora das pastas, foi realizada com o objetivo de separar fisicamente entre si os *grupos* (reunião de conjuntos de partes que possuem a mesma música ou pelo menos uma obra em comum) e os *conjuntos* (totalidade das partes vocais e/ou instrumentais referentes às mesmas obras, elaboradas por um mesmo copista e em uma mesma época), além de produzir uma disposição coerente dos *conjuntos* dentro do *grupo* e das *partes* dentro do *conjunto*. Esse procedimento foi necessário, pois com muita freqüência foram encontrados vários grupos em uma mesma pasta e não um único grupo por pasta, como

deveria se esperar. A quantidade chegou a ser surpreendente em muitas pastas, encontrando-se até 69 grupos em uma única pasta (quadro 1).

Quadro 1. Pastas do Museu da Música de Mariana com o maior número de grupos localizados.

Localização	Código intermediário	Número de grupos
[636]A4G4P29	URC-SCód29	69
[404]A2G4P63	BCO-PA Imp	69
[483]A3G4P01	MMM-SCód19	65
[819]A6G3P22	LAM-SCód02	58
[782]A6G2P16	CON-SCód16	45
[638]A4G4P31	URC-SCód31	40
[621]A4G4P14	URC-SCód14	36
[622]A4G4P15	URC-SCód15	32
[139]A1G3P37	MAR-DM	29
[629]A4G4P22	URC-SCód22	27
[403]A2G4P62	BCO-PA Div	25
[026]A1G1P26	MAR-M25	22

Após a separação e codificação dos grupos e conjuntos de cada pasta, que constituía a maior parte do trabalho de reorganização, além das ações e reflexões sobre a estrutura geral do acervo, começava efetivamente o processo de catalogação, sobre o qual discorreremos neste texto. O presente trabalho visa expor de que forma, a partir da cotidiana análise dos documentos musicais, podem ser reveladas importantes informações, e como às vezes estas podem influir profundamente na metodologia, que se adapta ao acervo organicamente - a partir de um modelo europeu - na medida das complexidades eventualmente encontradas.

Vale destacar que nosso trabalho foi norteado pelas normas do *Repertoire Internationale de Sources Musicales* (RISM) e do *International Standard for Archival Description (General)* - ISAD(G), do Conselho Internacional de Arquivos. Porém, na tentativa de atender às singularidades do acervo do Museu da Música de Mariana (MMM), foram criados alguns campos para resgatar as informações contidas no documento e não contempladas pelas normas acima referidas. Além disso, no transcorrer do projeto, tornou-se necessária a elaboração e reelaboração de fichas com o intuito de melhor abarcar as informações contidas no documento e otimizar o nosso trabalho. Assim como na catalogação, este trabalho será dividido em duas grandes etapas: a primeira, denominada Fase Um contemplará os aspectos sócio-históricos; a Fase Dois abordará de maneira geral os aspectos pertinentes à catalogação das informações musicais.

2. Aspectos sócio-históricos da documentação: Fase Um

2.1. Autoria

A observação de uma grande quantidade de documentos no Museu da Música nos permite afirmar que em Minas Gerais, no século XVIII e parte do XIX, os manuscritos musicais raramente traziam autoria, pois esta prática não era usual. O conceito de criação sobrepunha o criador. Além do mais, a demanda e o uso constante dessas músicas para funções litúrgicas diferenciadas levavam os copistas a realizar montagens musicais, mesclando obras de diversos autores. Neste sentido, tivemos que criar algumas nomenclaturas para classificarmos os manuscritos que traziam de forma implícita ou explícita a autoria, ou mesmo não a traziam. Desta maneira, quando o autor era desconhecido usamos a opção *não identificado* (campo RISM 060 - *Compositor*). Não havendo no documento o nome do autor, mas sendo a obra conhecida, criamos um campo análogo ao RISM 060, o 060a, e nele registramos seu nome, completando com o termo *não nominal*. Além disso, cabe frisar que não são raros os documentos que fazem alusão ao compositor, mas com margem de dúvida, e neste caso empregamos, no mesmo campo, a expressão *duvidoso*, para que a questão possa ser esclarecida em uma pesquisa posterior. Por fim, para os nomeados que não oferecem dúvidas, usamos o termo *nominal*.

2.2. O frontispício

O vocábulo *frontispício* pode ser conceituado como: "*frontaria, fachada, portada, página de rosto*" (FERREIRA, 1972, p.575). Este pode ser encontrado tanto em documentos impressos como nos manuscritos, embora nos primeiros se perceba que o uso de frontispício obedece a uma norma prescrita segundo a legislação editorial de cada época e lugar. Porém, nos documentos manuscritos isso já não se aplica, pois os critérios são singulares e subjetivos, e o copista (ou copistas) pode manifestar livremente toda sua criatividade. Consequentemente existe um manancial de informações: sociais, econômicas, funcionais, artísticas, históricas etc., incorporadas ao documento na sua trajetória temporal e espacial, podendo ser salientado ou não pela catalogação e resgatadas pelo catalogador através de dois campos e de duas formas, que serão descritas abai-

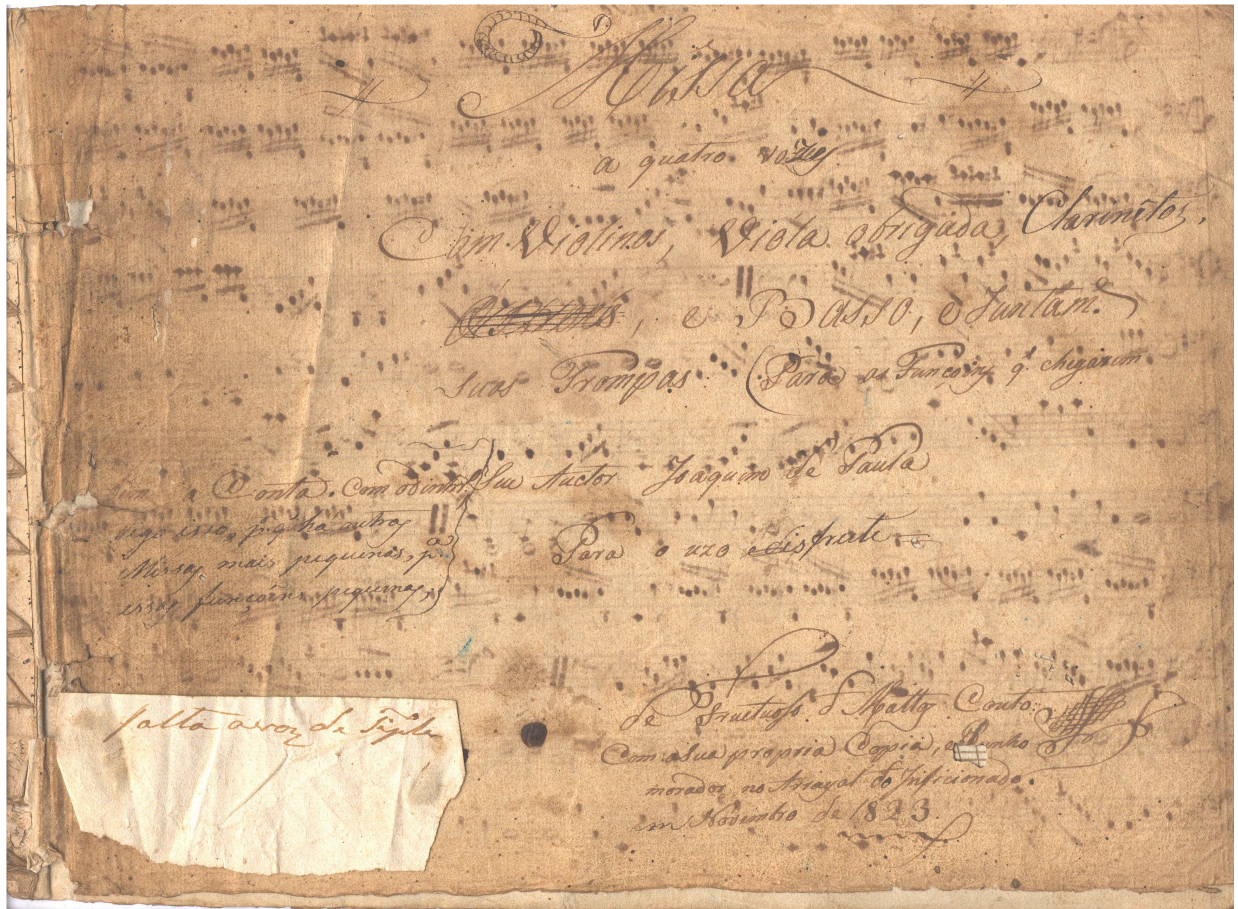
xo. Assim, no campo RISM 320 intitulado "Transcrição Diplomática do Título", o catalogador resgata o frontispício de forma *diplomática*, ou seja, na íntegra:

> "[...] *insere-se a transcrição diplomática do título da obra, tal como se apresenta no documento* [...]. *Contudo, aqui prevalecerá o critério da precedência por antiguidade, ou seja, será registrado neste documento somente o texto da primeira versão do documento.*" (COTTA, 2000)

No intuito de resgatarmos o máximo de informações possíveis e ao mesmo tempo buscarmos estreitar o diálogo entre a Paleografia, História, Arquivologia e a Musicologia, criamos o campo 320a. Nesse campo, intitulado "Transcrição Diplomática Integral do Título", transcrevemos todo o conteúdo do frontispício, porém indicando os diferentes graus de intervenção grafológica no documento, através de uma análise paleográfica. Para tanto, enumeramos as diversas grafias por ordem de antigüidade. Sendo assim, a grafia mais antiga será denominada "Grafia um". As demais são registradas entre chaves, com indicação numérica da ordem cronológica. Além do mais, este campo nos permitiu vincular dados de diversas naturezas como: a circularidade do manuscrito através dos nomes de proprietários, locais e datas, a qual pode ser percebida, no frontispício, pela sucessão de nomes rasurados, indicando as transferências de propriedade do mesmo, bem como a sua trajetória espacial e temporal.

É interessante observar, nesses registros, que o frontispício nem sempre está localizado na página de rosto, e não raras vezes aparece, por exemplo, no verso de alguma parte musical:

Figura 1. Manuscrito musical da pasta [059]A1G2P06 / MAR-M02 C01.



Transcrições do frontispício acima:

Campo RISM 320:

" ~ Missa ~ / a quatro vozes / Com Violinos, Vióla obrigada, Clarinêtoz, / [rasurada: Oboês], e Basso, e Juntamente / Suas Trompas (Para as Funçoins que chegarem / bem a Conta. com o dinheiro Seu Auctor Joaquim de Paula / Para o uzo de Fructuoso de Mattos Couto: / Com a sua propria Copia, e Punho / morador no Arrayal do Inficionado. / em Novembro 1823."

Campo MMM 320a:

"~ Missa ~ / a quatro vozes / Com Violinos, Vióla obrigada, Clarinêtoz, / [rasurada: Oboês], e Basso, e Juntam$^{e.}$ / Suas Trompas (Para as Funçoins q' chegarem / bem a Conta. com o dinhr^{o} Seu Auctor Joaquim de Paula / Para o uzo {gr. 2: e desfrute} de Fructuoso d' Mattos Couto: / Com a sua propria Copia, e Punho / morador no Arrayal do Inficionado. / em Novembro 1823. {gr.3: digo isso, p.r q' há outras / Missas mais pequenas, p.a/ essas funções pequenas}". {gr.4: falta a voz de Tiple}

O musicólogo pode utilizar-se de recursos metodológicos como a prosopografia, a qual permite os cruzamentos de fontes tais como: parte musical, batismo, casamento, habilitação à ordem sacra, testamento, óbito, inventário, etc. Tais cruzamentos nos possibilitam conhecer o nome dos músicos, seus familiares e das gerações que se sucederam e atuaram nas Minas dos séculos XVIII a XX. Estes indivíduos e sua obra devem ser analisados dentro do contexto histórico e sócio-econômico nos quais estão inseridos. Além disso, deve-se levar em conta o universo simbólico imanente aos mesmos. Neste sentido, os manuscritos do Museu da Música de Mariana não contêm apenas os registros musicais destes séculos. Trazem também, indícios do vivido das pessoas envolvidas cotidianamente com o universo musical, na pluralidade espacial e temporal. Estes documentos legam ao pesquisador uma gama importantíssima de informações, revelando o perfil sócio-histórico do músico, bem como a forma como ele agia nas diversas circunstâncias, como compositor, copista, proprietário, educador, e mesmo no relacionamento com seus pares. Assim, a inserção do músico no mundo como sujeito histórico permite ao pesquisador analisar as possibilidades musicais que este tinha a seu dispor, qual a sua escolha e quais os filtros pessoais aplicados pelo mesmo. Muitas vezes a identificação de autoria da cópia só pode ser feita pela análise de traços individuais marcantes do copista.

Ao observamos os membros de uma mesma família, atuantes na arte musical de uma localidade, como proprietários de partes, compositores, intérpretes ou copistas, não seria exagero afirmar que havia uma sucessão endógena familiar envolvida com a música. Exemplo disso foram os “Bicalho”, e os “Donato Corrêa” em Mariana e a família “Chagas”, muito presente em Lamim, todos atuantes no final dos séculos XIX e início do XX. Por outro lado, observamos a presença marcante de indivíduos proprietários, copistas e em menor escala como compositores, representados por Bruno Pereira dos Santos, Caetano de Souza Telles Guimarães, João Henrique Ângelo e João Batista Militão, personagens também do mesmo período. Além do mais, os indícios deixados por esses mestres da música nos permite analisar as suas expressões elaboradas de forma lúdica, os incentivos psicológicos conduzidos aos parceiros, as repreensões dirigidas muitas vezes com o objetivo de esmerar a arte musical, bem como a linguagem cifrada, os deboches, as brincadeiras ou escárnios feitos entre os músicos nos momentos de descontração, os quais encontramos nos registros musicais do Museu da Música de Mariana, principalmente, dos séculos XIX e XX. Um exemplo significativo é a “justificativa” de Francisco Gomes Ferreira:

"*Ill^{mo}. Snr. Juiz de Paz / Paticippo a V. S. q' no dia de Ontem q' se conta 20 em / Felizm^{te}. detronquei hum juelho e ficou o Oto Retro / cido do Lugar q' me acho Bastantem^{te}. em como dado / q' não Posço andar de muitas dores he heste o motivo / q' não poço Vir comprir com / o meu dever / Sou De V S Respeitador C / Francisco Gomes Ferr^{a}*". / [E no verso da parte:] "*Ao Ill^{mo}. Senhpr Juiz de / Paz Itr^{a}*".[1]

Assim, muitas vezes nos deparamos com expressões jocosas, características de um espírito descontraído, e presentes nos registros musicais, particularmente observados na seção de Barão de Cocais, a qual tem como principal expoente o copista Bruno Pereira dos Santos. Seguem-se algumas divertidas pérolas no quadro 2:

Quadro 2. Expressões resgatadas em manuscritos musicais do Museu da Música de Mariana. Considerar: BCO (Barão de Cocais), DIA (Diamantina) e MAR (Mariana).

Código de localização	Código provisório	Expressões
[221]A2G2P31	BCO-0N31 C01	[No frontispício:] "*Cala a boca Joachimicus da Costa Ra / pozo Sapiroca*" [Na parte de S:] "*Snr'. Tiple vm^{ce}. he muito fejo / de naris e mal feito de boca / Pereira furtunato*" [Na parte de A:] "*Snr' Contralto vm^{ce}. não Obcervou os pianos poriço he q' eu estou mal sSutisfeito com vm^{ce}. / Pereira furtunato*" [Na parte de A:] "*Altos a três vozes le voume a estudar*" [Na parte de B:] "*bravo Snr' baxa que lustrou muinto pelos holhos / pelos narizes adimiravelmente seu dono / Pereira furtunato*" [Ou seja, nada pelos ouvidos ou mãos]
[193]A2G2P03	BCO-ON03 C04	[Na parte de T:] "*Pelo Punho de Bruno Per^{a}. Seu dono*" [Na parte de cor 2:] "*Meu am°. A q^{m}. dezejo todo bem. e - pois q' medis a respeito do nosso Trompa. em fim tudo sam Pecados*"
[202]A2G2P12	BCO-ON12 C01	[Na parte de vl 2:] "*Vire Snr Joaq^{m}. e não se ponha a olhar por q' he m^{to}. Feio*"
[349]A2G4P08	BCO-F08 C05	[Na parte de S:] "*J. B. Militão / Viva Senr' Tiple o Senr' fes as bichas todas*"
[182]A2G1P25	BCO-TD01 C02	[Na parte B:] "*Tu devicto // bico calado.*" [Na parte de fl 2:] "*Senão estiver certo Copie milhor o Sr. Flautista, e não me fasa Careta*" [Na parte de vla:] "*De João Caet°. Teixr^{a}.*"
[284]A2G3P02	BCO-M02 C03	[Na parte de vl 2:] "*Afine bem a Sr^{a}. sua rebéca p^{a}. não estar só aparar: em q^{to}. ha tempo e vire*"
[104]A1G3P02	MAR-F02 C02	[Na parte avulsa:] "*O qu dol do que e dol q' / Bruno*"
[457]A3G3P05	DIA-ON05 C10	[Na parte S:] "*Você é muito ingrata: / todos os dias briga comigo*

[1] Museu da Música de Mariana (MMM), pasta [110]A1G3P07 / MAR-SS01 G01 C04. Uma possível interpretação para esse texto é a seguinte: "*Ao Ilmo. Senhor Juiz de Paz etc. Ilmo. Sr. Juiz de Paz. Participo a Vossa Senhoria que ontem, dia 20, infelizmente destronquei um joelho e torci o outro. Sendo assim, acho-me incomodado e não posso andar por causa das dores. Por esse motivo, não posso vir cumprir com meu dever. Sou de Vossa Senhoria respeitador e criado. Francisco Gomes Ferreira.*"

Código de localização	Código provisório	Expressões
		/ na cantoria”
[038]A1G1P38	MAR-L08 C01	[Na parte de B:] “*Bravo! Snr' Baixa, q. brilhou muito, se disse tudo, que encontrou*”
[283]A2G3P01	BCO-M01 C02	[Na parte de vlc:] “*Vire Ja Ja para pegar o tempo*”
[342]A2G4P01	BCO-F01 G01	[Na parte de T:] “*esta aqui, he a m^{ma}. Atrás / p^{r}. ser mais clara.*” e “*Volte adiante Ir. Companhr° bom =*“
[377]A2G4P36	BCO-SS18 C02	[No verso da parte de T:] “*Esta musica depois de copiada / foi provada. É m^{to}. / difficultoza*”
[401]A2G4P60	BCO-PA NS G04	[Na margem esquerda da parte:] “*Nenem e M^{a}. estudem esta Aria q' depois / vamos ensaiar com a Luiza.*”
[230]A2G2P40	BCO-ON40	[Na parte de cor 1 e 2:] “*Erro; Vamamos adiante q' atras Vem gentes.*”

Em grande medida, é comum nos manuscritos do Museu da Música de Mariana o uso de figuras de linguagem nas recomendações e avisos feitos entre os músicos. Essa recorrência se dá através da *personificação* do instrumento, quando o responsável pela parte recebe o nome da mesma, havendo assim uma sobreposição entre “executado” e “executante”. No momento da apresentação, os instrumentos são incorporados pelos seus intérpretes e adquirem autonomia, “conquistando” o espírito da música. Através desta personificação, cada músico, em seu grupo, não era mais o “fulano”, o indivíduo, mas sim o “*Snr' Baixa, q. brilhou muito*”, e que fazia parte de um universo musical integrado.

Outra integração também é percebida nas partes musicais, principalmente entre os traços artísticos que embelezam os frontispícios e os traços funcionais, como as notas, seus tempos e tonalidades próprias. Essa união exprime a apuração dos sentimentos humanos, em relação à praticidade e à beleza da arte musical. Exemplo disso pode ser visto na figuras 2, 3 e 4:

Figura 2. Museu da Música de Mariana, pasta [059]A1G2P06 / MAR-ON06. Folha 1 (detalhe).

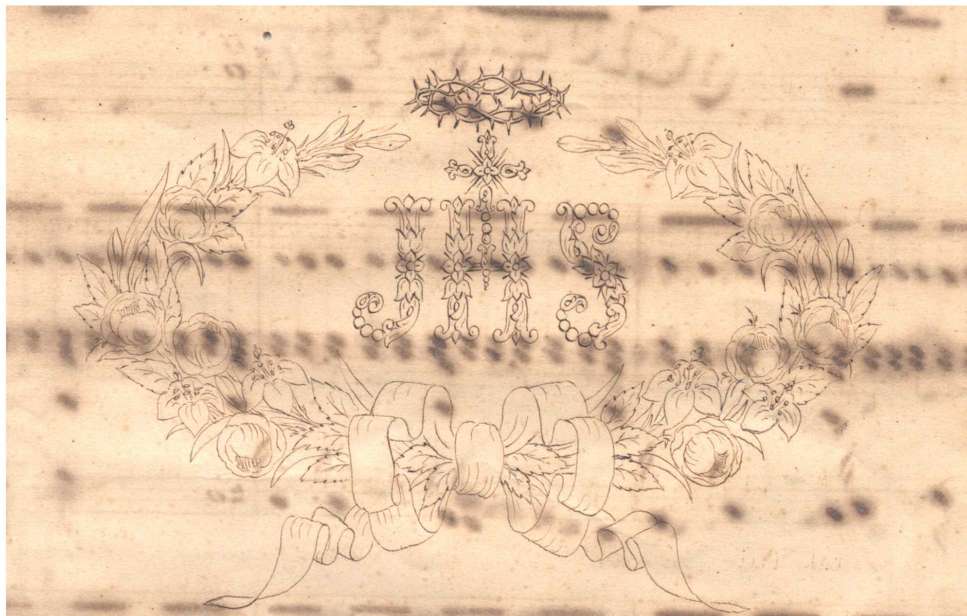
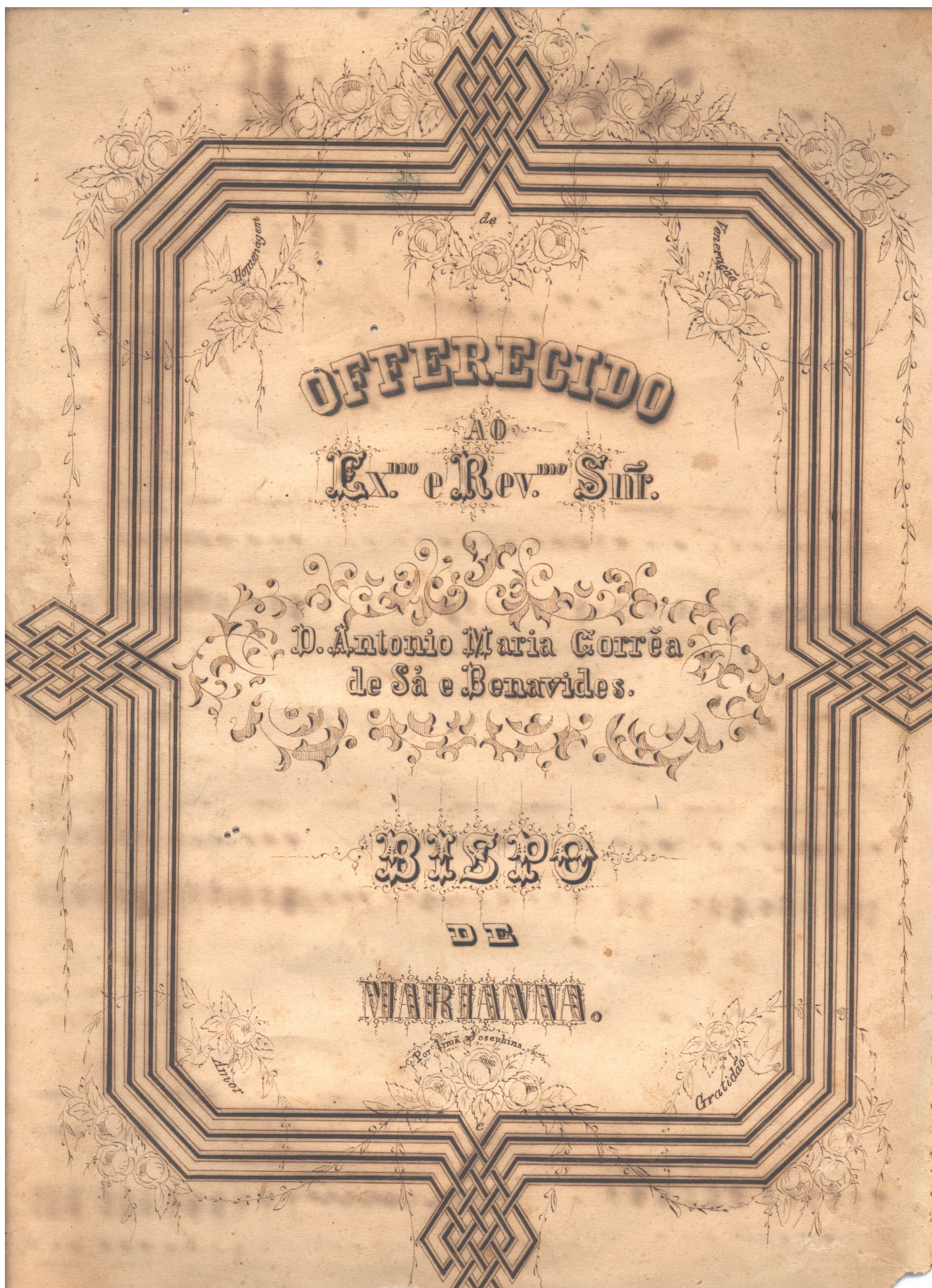


Figura 3. Museu da Música de Mariana, pasta [059]A1G2P06 / MAR-ON06. Folha 2 (detalhe).
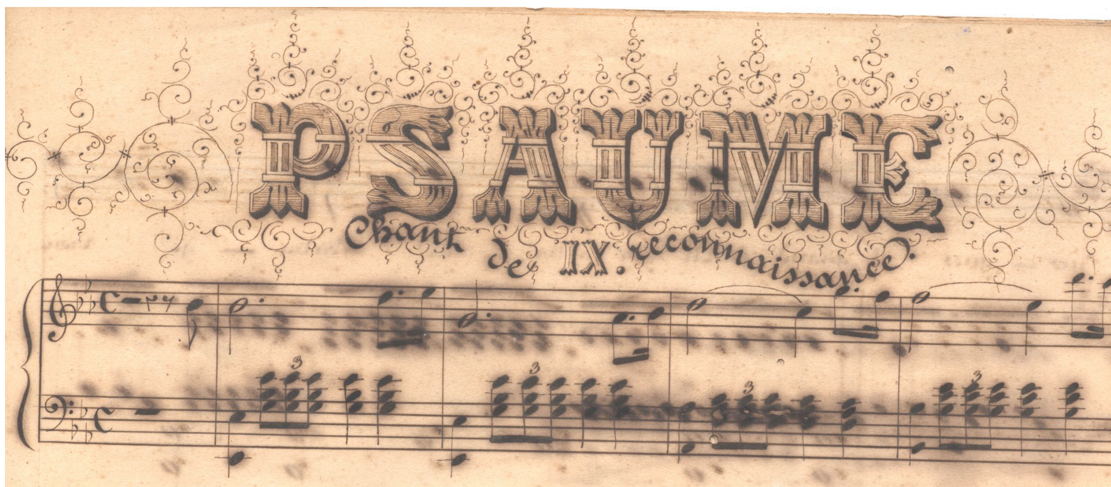


Figura 4. Museu da Música de Mariana, pasta [059]A1G2P06 / MAR-ON06. Frontispício.



Fica também evidente nas partes musicais a relação entre o músico e aqueles que faziam parte do seu círculo social, tanto no campo das relações humanas, emocionais, como no artístico. Sendo assim, a composição de uma música podia ser objeto de dedicatória a alguém, a uma instituição ou a uma causa, pelo compositor e/ou copista. Cabe salientar que as dedicatórias são práticas pouco usuais nos manuscritos em questão. Tal escassez, no entanto, foi recompensada com a riqueza de detalhes e beleza contidos nos traços de Irmã Josefina (a copista da pasta MAR-ON06), assim como nas informações encontradas na dedicatória do compositor Wilson Fonseca na "*Antífona para entrada solene do Bispo na Catedral* [...]", ao "*Ex*^{mo}*. E Rev*^{mo}*. Sr, D. Frei Floriano Löwenau O. F. M., virtuoso Bispo - Prelado de Santarém - Pará*",[2] e na Missa de autoria de Francisco Zenon Conrado em honra a Nossa Senhora de "Lourdes", oferecida "*ao am*^{o}*. Joanito em Villa Rio Piracicaba*"[3]. A esta última dedicatória soma-se outra Missa, também composta por Francisco Zenon Conrado, e por ele copiada e dedicada ao mesmo amigo acima referido, a qual traz um carimbo com a seguinte inscrição: "*Francisco Zenon Conrado / Escrivão interino / São José da Lagoa*".

Assim como as dedicatórias, as anotações feitas para registrar uma cópia da música podem ser igualmente relevantes, pois trazem informações como autoria, execução, datação, genealogia, e outras tantas a respeito do compositor e/ou sobre o universo em que está inserido, como as que nos legou o copista e compositor Walter ao mencionar que "*Este Tantum ergo eu o escrevi e foi cantado pela / 1*^{a}*. vez na igreja do Rosario por meu Santo e inesquecível / pae Augusto Walter em 1935. Copiado para D. Margarida por Walter / 11-5-939*".[4]

2.3. A parte física do documento

O suporte físico foi também contemplado na catalogação dos manuscritos do Museu da Música de Mariana, o qual é constituído, na sua totalidade, de papel. Sua análise contribui para uma datação presumida dos documentos. Com certeza, não é possível oferecer datas minuciosas como mês e ano, mas sim deduzir o século através de suas características físicas própria de cada época. Se, por exemplo, possuir cor palha, gramatura espessa, fibras longas de algodão, superfície áspera, marca d'água e/ou regreta, não

[2] MMM, pasta [514]A5G3P12 / MAR-Scód 097.
[3] MMM, pasta [340]A2G3P58 / BCO-M58.
[4] MMM, pasta [397]A2G4P56 / MS Fá G17.
[3] MMM, pasta [340]A2G3P58 / BCO-M58.
[5] Alguns conjuntos possuem outras UMs, que não aparecem nesse quadro. Além disso, a ordem dessas

há dúvida que pertence ao século XVIII. Por outro lado, os coloridos, principalmente em tons verdes, com fibras curtas constituídas de celulose, gramatura mais fina do que os de fibra de algodão, e superfície lisa, quase sempre com marca da água e/ou regretas, são do século XIX. Na segunda metade deste século para o século XX, encontramos um papel feito de fibra de celulose, com tonalidade do tom palha para o marrom claro, com superfície lisa, deslizante, gramatura espessa, e que pode ou não ter marca d'água e/ou regreta. Resta destacar que os papeis encontrados no século XX têm grande variação de gramatura, tamanhos, cores, qualidades e marcas, sendo mais raro o uso de marca d'água e regreta. Além disso, em papéis dos séculos XIX e XX é freqüente a indicação do fabricante.

Outros indícios de datação são as informações encontradas nas partes musicais que não fazem parte deste universo, sugerindo que o proprietário do papel fez uso do mesmo para escrever sobre outros assuntos. Com efeito, o reaproveitamento de papel é uma prática recorrente nos séculos XVIII e XIX, devido à escassez que havia nas Minas. Muitos destes vestígios trazem datação como é o exemplo encontrado na pasta [116]A1G3P14 / MAR-SS07 C08 - no verso da parte de "*1ª. Trompa em Pistão*" - onde há um documento destinado ao Capitão Antonio Manuel Coitinho, do ano de 1850, enviado por Joaquim Francisco Pimenta, com o intuito de saber se as disposições testamentárias de seu irmão Francisco haviam sido satisfeitas. Outro exemplo de reaproveitamento de papel igualmente importante, porém sem data, é o caso encontrado na pasta [231]A2G2P41 / BCO-ON41, no verso da parte de soprano, onde são fixados os preços de alguns sapatos: "*dois pares de sapatos 1.600 / de mᵉ.* [mulher] / *640 / hu* [um] *dito pª.* [para] *Solar* [pôr solado] *600/780/2840*". Com certeza, esta afirmação diz muito sobre a datação do documento, através da observação da grafia, da pena e da tinta utilizada. Os frontispícios escritos em folhas de jornais, encontrados no MMM, também são exemplos de aproveitamentos de papel, permitindo-nos presumir a época em que a cópia foi elaborada. Por fim, outros indícios de datação são as várias marcas ou inscrições encontradas nos papéis como: "*BREVETÉ S. G. D. G*", ou apenas "*BREVETÉ*", "*Cardozo & Cº. / Rio de Janeiro*", "*A LUNETA DE OURO / 123 OUVIDOR 123, CASA D'ALO, FILIPPONNE 7 Cᶦᵃ. / RIO DE JANEIRO / 103 RUA DO OUVIDOR*", ou mesmo "*OLIVEIRA, MESQUITA & CIA - B. HORIZONTE*" e outros.

---

[4] MMM, pasta [397]A2G4P56 / BCO-PA Fá G17.

2.3.1. ISAD: a descrição física do documento

Concluindo seu trabalho, a Fase Um analisa as características físicas do documento segundo a Norma Internacional de Descrição Arquivística - ISAD(G). Primeiramente são observadas as "condições de acesso e de uso" do documento, preenchendo-se este campo com as expressões: *Normal*, caso o documento esteja em bom estado de conservação. Porém, quando o mesmo está em estado precário e inspira cuidado, usamos a opção *APFS* (acesso preferencial a fac-símile) - (ISAD 4.2). A seguir, registramos o idioma ou os idiomas predominantes no documento - (ISAD 4.4). Após uma pré-análise do suporte físico utilizamos as opções: *Ótimo, Bom*, *Regular*, *Ruim* e *Péssimo* para classificarmos o seu estado geral. Procedemos assim uma descrição mais detalhada sobre a condição física do manuscrito (ISAD 4.5). Finalizando a descrição física, preenchemos o campo *Notas*, onde registramos as informações importantes que não foram contempladas nos demais campos - (ISAD 6).

3. Aspectos musicais: a "Fase Dois"

3.1. Algumas considerações metodológicas

Abaixo listamos alguns dos termos empregadas neste texto, a partir da tese de doutoramento "O *Estilo Antigo* na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira dos Séculos XVIII E XIX", de CASTAGNA (2000):

> "*Conjunto é uma unidade documental correspondente à totalidade das partes vocais e/ou instrumentais referentes à(s) mesma(a) obra(s), elaboradas por um mesmo copista e em uma mesma época. Foi adotado neste trabalho como sistema básico de referência na classificação dos documentos musicais, podendo ser aplicado também a uma partitura. Para acentuar sua precisão, poderá aparecer na forma conjunto de partes. As siglas adotadas na numeração dos conjuntos foram C-1 (conjunto 1), C-2 (conjunto 2), etc. No caso de existir um único conjunto para a referência em questão, a sigla adotada foi C-Un (conjunto único)* [...].
>
> *Grupo, quando usado com significado arquivístico, é uma reunião de conjuntos (ou conjuntos de partes) que possuem a mesma música ou outras características comuns* [...].

Parte é um documento com música para uma única voz, instrumento ou naipe (conjunto de vozes ou instrumentos) e não deve ser confundido com partitura. No caso de naipes (geralmente instrumentais), como o das flautas, trompas, oboés, etc., o documento pode conter música para dois ou mais instrumentos, mas continuará a ser denominado parte. […]

Partitura é um documento musical, no qual as partes vocais e/ou instrumentais estão superpostas, permitindo a apreciação da música como um todo. Pode ser aplicada a um manuscrito ou a um impresso musical.

Seção, quando utilizado com significado arquivístico, designa parte de um arquivo ou coleção […]

Seção, quando utilizado com significado musical, designa a música e o texto correspondente aos maiores trechos de uma unidade funcional, ou de uma unidade musical permutável, quando esta é menor que uma unidade funcional […]

Unidade cerimonial designa a cerimônia ou ofício religioso (e a música para ela escrita) que possui uma unidade intrínseca, tal como prescrita em um livro litúrgico ou cultivada por tradição, no caso de cerimônia não litúrgica. Exemplos litúrgicos: Missa de Quinta-feira Santa, Matinas de Sexta-feira Santa, Laudes do Sábado Santo. Exemplos não litúrgicos: Procissão dos Passos da Quaresma, Novena de Nossa Senhora da Conceição, Encomendação de Almas.

Unidade funcional designa cada um dos textos de uma unidade cerimonial (e a música para eles escrita) que possuem uma unidade intrínseca e uma denominação específica nos de acordo com os livros litúrgicos ou com a tradição, no caso de unidade não litúrgica. Exemplos litúrgicos: Intróito, Kyrie, Gloria e Gradual da Missa; Antífona, Salmo, Lição, Responsório das Matinas. Exemplos não litúrgicos: cada um dos motetos da Procissão dos Passos; Invitatório, Hino, Antífona e cada uma das Jaculatórias das Novenas.

Unidade musical permutável (UMP) designa o conjunto de textos (e não, necessariamente, de unidades funcionais) que receberam uma composição autônoma e que pode ser associada a uma outra unidade musical permutável, mesmo que escrita por autor diferente. Esse tipo de unidade, portanto, é decorrente da atividade de compositores e copistas em uma determinada época e região, e não somente de particularidades dos textos religiosos. Exemplos: Lições das Matinas, Hinos das Vésperas, Turbas das Paixões, Impropérios da Adoração da Cruz, Tractos das Lições da Missa do Sábado Santo."

3.2 - Aspectos gerais do trabalho: o Bloco II

O trabalho de registro das informações musicais presentes nos documentos recebeu o nome de Fase Dois e coube aos pesquisadores Vladmir A. Cerqueira e Francisco de Assis Gonzaga. Esta etapa, a partir de abril de 2003, contou com o trabalho dos estagiários Euler Rocha e Luciano Inácio dos Santos. Primeiramente, as *unidades musicais*

(UMs) de cada *conjunto* (C) são verificadas junto ao mapa de catalogação e ao manuscrito. Este mapa foi criado a partir de uma triagem do acervo, feita por Paulo Castagna e André Guerra Cotta, e consiste, basicamente, em uma listagem das pastas do acervo, com a identificação dos autores, obras e gêneros ou funções cerimoniais. Após esse mapeamento, os pesquisadores da Fase Dois se detêm mais pausadamente em cada pasta e eventuais erros são corrigidos, *conjuntos* podem ser fundidos, novos conjuntos e *grupos* (G) podem surgir, etc. Os critérios para isso são decorrentes do estudo dos textos litúrgicos, verificados mais de uma vez, cruzados com o documento e com as fontes disponíveis. A consulta junto aos coordenadores e ao musicólogo Aluísio José Viegas tem sido indispensável nesse processo.

A próxima etapa é a do registro das informações musicais gerais no conjunto de campos denominado Bloco II, com a determinação do número de partes físicas (RISM 700), o número de folios de cada parte (RISM 710), e que parte instrumental (ou partes instrumentais) podem conter (RISM 720). Importante frisar a diferença entre parte física e parte instrumental, podendo a primeira ter mais de uma voz ou instrumento nela registrados. Outras informações registradas são a Tonalidade Geral da Obra (RISM 260), Dimensões físicas da parte - Medidas (RISM 750), e qualquer outra observação que porventura o pesquisador julgar pertinente (campo RISM 868a).

Figura 5. Ficha básica para o Bloco II.

BLOCO II

600 N° partituras		610 Partitura: Vols.		620 Partitura: N° fols/págs.	
700 N° partes		090 N° Obras		260 tonalidade geral da obra	

710 Partes: N° fols/págs.

720 Partes: Descrição

750 Medidas

868a Partes: Obs.

630, 640, 650 reduções - N°, vols., fols/págs. e 660, 670, 680 Livros de coro - N°, vols., fols/págs.: ISAD 6

Quando as partes físicas possuem mais de uma UM em um conjunto, uma *ficha coletiva* é criada. Nesta ficha coletiva, lançamos os dados musicais gerais do documento da forma descrita anteriormente, e cada UM terá, junto a essa descrição global, sua ficha de descrição específica. Nesta, as informações que eqüivalem à ficha geral são preen-

chidas com o símbolo FC (Ficha Coletiva). As UMs podem ser conjuntos de textos que receberam composições autônomas dentro de uma cerimônia ou simplesmente obras que não possuem nenhuma outra relação musical ou litúrgica entre si, além do fato de estarem na mesma parte física.

No primeiro caso, as UMs geralmente correspondem à mesma voz musical, e o registro das informações é feito de forma clara. Entretanto, a variedade de possibilidades do segundo caso impõe desafios que podem comprometer a transparência do registro. Partes físicas que contêm diferentes UMs em diferentes vozes musicais representam os casos mais complexos de catalogação. Aqui, o ideal é descrever as vozes de cada UM na sua ficha específica, no campo 720. No entanto, geralmente a realidade encontrada impede a concretização deste ideal, não sendo fácil adequar a descrição de um documento às normas RISM, pois sempre há um novo caso a exigir uma solução específica.

A determinação de UMs também constitui um problema para a catalogação. A razão para isso é que os critérios usados variam conforme a cerimônia considerada, a época e, consequentemente, a maneira como tal cerimônia era concebida nesta ou naquela época e localidade. Neste sentido, CASTAGNA (2000) propõe

> "[…] *um estudo sistemático dos textos litúrgicos e sua presença nas composições preservadas em acervos brasileiros de manuscritos musicais. Essa tarefa não é muito simples, pois requer a consulta de fontes referentes à liturgia para a qual a música foi composta e também o estudo dos textos não litúrgicos presentes no Brasil*."

Obviamente, esta comunicação não visa uma análise minuciosa dos contextos específicos das inúmeras cerimônias litúrgicas e não-litúrgicas, mas é importante explicar que cada UM de um determinado grupo recebe uma numeração *em relação a este grupo*. Isso permite uma visualização global de seu conteúdo, facilitando o trabalho de pesquisa, sobretudo em seus conjuntos que, para uma mesma *unidade cerimonial*, apresentem diferentes ordenações entre as UMs.

Na pasta BCO-F08, temos um agrupamento de composições fúnebres, com 24 conjuntos. Em quase todos os conjuntos, a primeira Unidade Musical é o Responsório *Subvenite*. Daí em diante teremos três diferentes *Ne Recorderis*, quatro *Libera me…de morte*, a presença ou não de UM's como *Qui Lazarum, Ego Sum, O Sacrum Convivium,* outros quatro diferentes *Memento mei Deus*, e assim por diante, isso variando em todos os 24 Conjuntos. Esperamos que a correta catalogação de pastas como estas possam fornecer subsídios para os pesquisadores encontrarem relações entre estas diversas for-

mas de organização cerimonial, ou mesmo terem uma idéia mais clara da complexidade do processo de funcionalidade da música religiosa brasileira. O registro das informações de BCO-F08 e outras da mesma natureza consumiram um bom tempo da atividade de catalogação, com o mapeamento e numeração das UMs. Até a presente data, uma solução para pastas como esta ainda estão sendo fruto de profundas discussões, mas um resultado parcial pode ser visto no quadro 3, para uma idéia da complexidade encontrada:

Quadro 3. Unidades musicais (linhas horizontais) presentes nos conjuntos (colunas verticais) em [349]A2G4P08 / BCO-F08. Considerar: UM 1 (*Subvenite*), UMs 2-4 (*Ne recorderis*), UMs 5-8 (*Libera…de morte*), UM 9 (*Ego Sum*), UM 10 (*Qui Lazarum*), UM 11 (*O Sacrum Convivium*), UM 12 (*Kyrie... Sancta Maria*), UM 13 ([*Benedictus*...] *et erexit*).[5]

	UMs:	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**	**13**
	Partes	**Ordem em que aparecem as Unidades Musicais por Conjunto**												
C01	S, B	1	2			3				4				
C02	S	1		3			2			5	4	6	7	8
C03	A	1		6		3				4	2			
C04	S, A, T, B/ b	1								3				
C05	S, A	1	2			3				4				
C06	Cb mib	1		3			4			6	2			
C07	B	1		4			2			5	3			
C08	A, T, B	1	2					3						
C09	S, A	1	2					3						
C10	B	1			2				3	5				
C11	S2(?), A, T, B	1			2				3	5				
C12	B	1			2				3	5				
C13	T	1					3			5				
C14	b	1		3			4			6	2			
C15	i			1										
C16	i						1			3	2			
C17	i													
C18	i													
C19	Tr1	1			2				3					
C20	S	1												
C21	S	1	2											

Portanto, os diversos conjuntos constituintes de um grupo podem ter apenas uma UM em comum e ainda assim serão considerados conjuntos. Este critério é norteador do nosso trabalho, pois fornece a visão da diversidade e variabilidade de organização da catalogação.

[5] Alguns conjuntos possuem outras UMs, que não aparecem nesse quadro. Além disso, a ordem dessas UMs não é necessariamente a mesma em todos os conjuntos.

3.3. Critérios de montagem dos incipits

Para a Fase Dois, cada UM recebe, no mínimo, um *incipit* musical. Esse é o critério básico para a elaboração destas ferramentas de busca musical, que contam com duas possibilidades de montagem: a) o *incipit por conjunto*, permitindo uma visão da variabilidade de concepções que combinam composições diferentes em contextos específicos; b) o *incipit por grupo*, que fornece uma visão global, da Unidade Musical encontrada no grupo. Tais possibilidades são dispostas em registros de até seis pentagramas, para permitir um resultado musical mais completo.

O formulário RISM para *incipit* pode ser visualizado na figura 6. A partir deste tipo de ficha, foi desenvolvido um modelo com 3 e 6 pautas, que podem ser vistos nas figuras 7 e 8. Após o registro destes formulários, é possível editar *incipit* mais completos, com por exemplo o observado na figura 9.

Figura 6. Formulário RISM para *incipit* musical.

Museu da Música de Mariana - Ficha mínima (RISM) BLOCO VII - *Incipit*

800 Incipit: Ordem numérica
801 Voz / instrumento
802 Incipit: Personagem
806 Incipit: Epígrafe
807 Incipit: tempo
820 Incipit: Clave
822 Incipit: tonalidade
823 Incipit: cp.
823a: nº cp.
824 Incipit: cp. aut.
826 Incipit: musical
827 Incipit mus.: coment.
811 Incipit lit. sacro lat.
810 Incipit lit. norm.

Figura 7. Modelo de Ficha para *incipit* com 3 pautas.

MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA - Ficha de incipit de Unidade Musical

800a Título: 806 Epígrafe

800 Incipit: Ordem numérica 801 Vozes / instrumentos

807 Inc.: tempo 822 tonal.: 823 f. cp. 823a nº cp.

826 Incipit: musical

827 Incipit mus.: coment. 811 Incipit lit. sacro lat.

810 Incipit lit. norm.

Figura 8. Modelo de Ficha para *incipit* com 6 pautas.

MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA - Ficha de incipit de Unidade Musical

800a Título: 806 Epígrafe

800 Incipit: Ordem numérica 801 Vozes / instrumentos

807 Inc.: tempo 822 tonal.: 823 f. cp. 823a nº cp.

826 Incipit: musical

827 Incipit mus.: coment. 811 Incipit lit. sacro lat.

810 Incipit lit. norm.

Figura 9. Provável *incipit* para [285] A2 G3 P03 / BC-M03 G01 1.1.

No processo de reorganização, começamos utilizando o processo de *incipit* de UM por conjunto, mas a partir de um certo tempo, após várias discussões sobre o problema e o estabelecimento de novos critérios, passamos a adotar o *incipit* de UM por grupo, visando dar não apenas maior praticidade ao catálogo, mas também evitar um gasto excessivo de tempo nessa tarefa.

Os critérios para feitura destes *incipit* são um pouco diferentes daqueles adotados em outros catálogos. Transcreve-se, inicialmente, toda a formação vocal, em seguida, os instrumentos de cordas - violinos I, II e contrabaixo ou baixo contínuo, por fim, madeiras e metais. Outros instrumentos são usados apenas na falta de um ou mais dos anteriormente citados, com objetivo de proporcionar uma idéia geral das partes musicais disponíveis, além de apresentar o maior número possível de aspectos musicais presentes no documento. É importante, portanto, frisar que não existe o objetivo de se transmitir uma idéia de como a composição se encontrava "originalmente", nem de fazer qualquer consideração musicológica sobre a instrumentação presente neste tipo de *incipit*, podendo este ser elaborado, inclusive, sobre conjuntos diferentes, que caracterizam épocas e contextos diversos.

A utilização destes critérios de montagem de *incipit* respeita a noção de conjunto, pois no campo 831, "Itens documentais relacionados" são listados todos os conjuntos que possuem a mesma UM. Desta forma, o pesquisador, a partir do *incipit*, poderá saber

onde estão todas as fontes utilizadas em sua elaboração, e acessá-las quando julgar necessário.

A montagem dos *incipit* pode extrapolar o grupo ou a pasta quando da detecção prévia da mesma UM em pastas diferentes. Isso demonstra a riqueza de um acervo como o do Museu da Música de Mariana, constituído de manuscritos de variadas cidades. Um exemplo que ilustra este caso é o da Missa descrita em MAR-M25 G12 (Mariana) e SRD-Scod02 G01 (Santa Rita Durão), a conhecida *Pequena Missa Solene n.1 em Sol menor a duas vozes*, de Luigi Bordèse (1815-1886).[6] O quadro 4 indica como foram encontradas as partes musicais.

Quadro 4. Fontes da *Pequena Missa Solene n.1 em Sol menor a duas vozes*, de Luigi Bordèse, em cópias provenientes de Mariana e Santa Rita Durão, pertencentes ao Música de Mariana.

Código de Localização	**Código Provisório**	**Conjunto**	**Partes musicais**	**Tonalidade escrita na parte**
[672]A5G2P09	SRD-Scod02 G01	C1	Voz 1	Sol menor
		C2	Voz 1	Sol menor
			Baixo em Si bemol	
		C3	Clarineta 2	Sol menor
[026]A1G1P26	MAR-M25 G12	C1	Voz 1	Lá menor
		C2	Clarineta1 (incompleta)	Lá menor
		C3	Voz 2	Lá menor
		C4	Voz 2	Lá menor
		C5	Presumivelmente Voz 2 (incompleta)	Sol menor

Desta forma, os manuscritos de MAR-M25 G12 e SRD-Scod02 G01 completam-se em um único *incipit*. As descrições dos diversos conjuntos (Fase Um e Fase Dos) e a listagem desses conjuntos no campo Itens Documentais relacionados abrem o espaço para as considerações da pesquisa musicológica.

Estes manuscritos, apenas, não proporcionam uma idéia muito clara da obra, pois possuem diversos problemas, mas elaboração dos *incipit* desta Missa foi auxiliada pela detecção da mesma composição em três pastas provenientes de Urucânia e mais duas provenientes de Furquim (quadro 5).

[6] Esse não é o título que consta em nenhuma das cópias do Museu da Música de Mariana, mas sim a tradução portuguesa para o título que figurou nas versões impressas dessa música que circularam no mundo católico - inclusive no Brasil - na segunda metade do século XIX e parte do XX. Cf., por exemplo este impresso do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Sorocaba (SP), n.020.: BORDÈSE, Luigi. *Petite Messe Solennelle n.1 en Sol mineur à 2 voix avec accomp. d'orgue ou d'harmonium*. Mainz: Schott's Söhne, s.d., n.16975-B. 15p.

Quadro 5. Fontes da *Pequena Missa Solene n.1 em Sol menor a duas vozes*, de Luigi Bordèse, em cópias provenientes de Urucânia e Furquim, pertencentes ao Música de Mariana.

Código de Localização	**Código Provisório**	**Partes musicais**	**Tonalidade escrita na parte**	**Observações**
[622]A4G4P16	URC-Scod15 G13	Soprano	Lá menor	*"Flor do Dia"*
[636]A4G4P29	URC-Scod29 G47	Violino 1	Sol menor	*"Olímpio Donato Corrêa"*
[637]A4G4P30	URC-Scod30 G05	Clarineta (1)	Lá menor	Na transposição: Sol menor
		Baixo	Sol menor	-
		Piston em si bemol	Lá menor	Na transposição: Sol menor
		Trompas em mi bemol	Mi menor	Na transposição: Sol menor
[727]A5G4P09	FUR-Scod10 G02	Voz 2	Sol menor	-
[736]A5G4P19	FUR-Scod19	Requinta	Ré menor	Na transposição: Fá menor

Somente a partir das cópias encontradas nas fontes indicadas no quadro 5 foi possível identificar esta obra como a *Missa Solene* de Luigi Bordèse. É preciso estar atento até à última pasta, em casos como este, até mesmo para evitar o trabalho de repetir, desnecessariamente, um *incipit* que esteja completo a partir dos dados de uma pasta anteriormente catalogada. O banco de dados, construído por André Guerra Cotta, está sendo preenchido à medida em que o o trabalho se desenvolve, e atualmente já funciona como importante ferramenta na localização e cruzamento de obras semelhantes.

Os quadros, no entanto, mostram-nos que há uma incongruência na determinação da tonalidade, de pasta a pasta. Esta questão deve ser abordada de forma mais específica.

3.4. A tonalidade

A definição da tonalidade da obra engendra uma outra questão: até que ponto ela pode ser considerada a "original"? A necessidade desta especificação está, portanto, embutida no conceito de obra enquanto propriedade autoral. Em suas "Reflexões Metodológicas Sobre a Catalogação de Música Religiosa dos Séculos XVIII e XIX em Acervos Brasileiros de Manuscritos Musicais", CASTAGNA (2000) expõe claramente o problema da autoria:

"*A noção de autoria, na música religiosa dos séculos XVIII e XIX (especialmente em acervos americanos de manuscritos musicais), é bem mais tênue que no caso da música instrumental européia do século XIX, por exemplo. A funcionalidade das obras, a semelhança entre os textos e, principalmente, a relação entre os músicos e as instituições que encomendavam música religiosa, não proporcionavam aos seus autores a individualidade que tiveram os compositores de música destinada às casas de espetáculo européias no século XIX, escritas por autores autônomos, que dependiam da associação do estilo à sua personalidade para conquistar espaço no mercado musical. A celebridade de tais músicos era, portanto, uma necessidade imposta pelo sistema e uma particularidade louvada pelo público*."

Mais adiante, o musicólogo aborda o processo de obtenção ou produção de cópias de uma determinada obra, no contexto funcional da música religiosa:

"*O fato é que a circulação de obras sem um conhecimento preciso de autoria, resultado da venda de cópias, da perda dos registros de composição e da própria pirataria, gerou a preservação de uma enorme quantidade de obras anônimas nos acervos brasileiros de manuscritos musicais. A compreensão desse fenômeno é importante para o desenvolvimento do trabalho arquivístico e musicológico e sua consideração permitirá um enfoque maior nas composições do que nos compositores.*" (CASTAGNA, 2000).

Considerando, portanto, esse processo de circulação, uma mesma música pode ser encontrada em cópias muito diferentes, uma vez que a obra passa por contextos culturais diversos. Em, manuscritos pertencentes ao acervo de Mariana observa-se a presença, por exemplo, dos sistemas de notação em claves baixas, em claves altas e em claves modernas, além de combinações desses três sistemas. A tonalidade passa a fazer parte da questão, "*uma vez que as* claves altas *são essencialmente claves transpositoras*" (CASTAGNA, 2002). À medida em que se observa os manuscritos musicais século XX adentro, nota-se a transição das claves altas e claves baixas para as claves modernas, porém surgem novos e inusitados mecanismos de transposição. O uso do *dó móvel* é percebido com freqüência em muitas cópias para coro. Em tal sistema, estabelece-se a tonalidade de Dó maior ou Lá menor para as vozes. Este critério está mais relacionado ao nome das notas do que à sua sonoridade, podendo o dó ser qualquer outra nota, definido antes da execução musical. A presença deste sistema junto às partes instrumentais notadas em tonalidade diversa, *em um mesmo conjunto*, é indício de tal prática.

A proliferação e a evolução dos instrumentos transpositores a partir do final do século XIX também contribui para o problema da definição de tonalidade, pois não ha-

via uma escrita musical padronizada para esses instrumentos. Em cópias do início do século XX, é comum encontrarmos partes vocais escritas como se fosse para instrumentos transpositores. Esse procedimento era adotado em localidades onde o coro não lia a partitura, cabendo, portanto, aos instrumentistas da banda tocarem as partes vocais, no intuito de servirem estas como base melódica aos cantores.

É preciso considerar, ainda, que cada parte destina-se a um músico com habilidades específicas. Em depoimento sobre sua atividade como músico de banda, o estagiário do projeto Euler Rocha reporta-se ao fato de sua banda de música, em Congonhas (MG), possuir "cinco trombones de vara idênticos". Quatro trombonistas lêem em dó, mas o quinto somente em Si bemol. Portanto, quatro partes são copiadas no tom em que soa a música, enquanto uma parte é transposta uma segunda maior acima! Qualquer conclusão precipitada faria crer a um incauto musicólogo do futuro a errônea suposição da existência de um trombone de vara em Si bemol. Fatos como este servem apenas para ilustrar inumeras possibilidades que impedem a definição de uma tonalidade absoluta.

Cabe ao trabalho musicológico o estudo destas situações e sua contextualização. No caso arquivístico específico, a definição de tonalidade, sendo relativa, obedece a um critério de catalogação. Existem dois registros possíveis de tonalidade: a Tonalidade Geral da Obra e a Tonalidade do Incipit.

3.4.1. RISM 260 - Tonalidade Geral da Obra

A determinação de tonalidade "geral" de uma obra só é possível quando, de fato, há uma tonalidade que prevaleça nas diversas seções de uma UM, caso contrário ela se torna apenas a tonalidade da primeira seção.

Um conjunto pode conter muitas partes diferentes, incluindo instrumentos transpositores, Dó móvel para o coro, etc. Quando a tonalidade geral pode ser observada, comparamos as partes anotadas em tonalidades diferentes, observando que, normalmente, os instrumentos de cordas são mais fidedignos a este aspecto. Por vezes, os instrumentos transpositores estão anotados de tal maneira que se pode perceber, na lógica moderna da transposição, a confluência para uma única tonalidade e, portanto, assumir para esta um valor com razoável grau de credibilidade.

Casos mais complexos envolvem conjuntos com uma ou poucas partes musicais, onde o critério da tonalidade geral, quando aplicável, poderá ser, então, diplomático.

Como são muitas as situações encontradas no Museu da Música, generalizações tornam-se perigosas para a confiabilidade da catalogação. Assumimos, simplesmente, a existência ou não de uma tonalidade geral da obra, determinando-a segundo evidências encontradas no próprio conjunto ao qual ela pertence. Em cada caso, o pesquisador deve confrontar a fonte com o seu registro, e extrair de sua análise a reflexão para cada caso estudado.

3.4.2. RISM 822 - Tonalidade do *Incipit*

Para a montagem do *incipit*, podem ser usadas partes musicais de diferentes conjuntos ou mesmo de um único conjunto, se este estiver razoavelmente completo. O problema de definição da tonalidade, aqui, é o mesmo problema descrito no tópico anterior, sobretudo quando da existência de cópias diferentes, mas que se completam. O caso ilustrado nos quadros 4 e 5 representa uma situação deste tipo.

Novamente, reportamos à idéia de que uma tonalidade "original" remonta ao conceito de obra "original", e que esta não reflete a realidade dos acervos de manuscritos musicais. Esta concepção norteia o catalogador no processo de montagem dos *incipit*. O critério para definição de tonalidade é relativo, e passa pela análise das diversas cópias escolhidas.

O campo em questão, no entanto, é absolutamente exato na sua definição. Diz respeito à tonalidade do *incipit*, e não da *obra*. Para o exemplo das cópias mineiras da *Petite Messe Solennelle n.1 en Sol mineur à 2 voix*, de Luigi Bordèse, foi definida e registrada a tonalidade de Sol menor que, por acaso, corresponde à tonalidade da obra tal como publicada no século XIX, embora isso nem sempre possa ocorrer. Por fim, no campo da Descrição Sucinta, as tonalidades foram registradas considerando-se sempre a tonalidade do *incipit*.

3.5. Outros campos que estão na ficha de *incipit*

- 800a - *Título*: o título normatizado do incipit, definido no mapeamento;
- 806 - *Epígrafe*: reprodução dos termos que precedem o incipit segundo constam no documento.
- 801 - *Instrumentos*: lista de instrumentos usados para montar o Incipit musical, colocados na ordem em que aparecem no campo RISM 720 (conferir *Bloco II*);
- 807 - *Inc. Tempo*: andamento diplomático;
- 822 - *Tonalidade*: vide item 3.4.

- 823 - *f. cp.*: fórmula de compasso;
- 823a - *nº cp.*: número de compassos;:
    - Alguns códigos complementares normalmente usados neste campo:
        - + : certamente há mais compassos
        - ? : dúvida quanto ao número de compassos
        - sr: Compassos contados sem levar em conta os sinais de repetição
        - cr: Compassos contados levando-se em conta os sinais de repetição
- 830 - *Seções: descrição Sucinta*: aqui estão colocadas em forma de lista as diferentes seções que compõem a Unidade Musical em questão. Isso permite uma visão das pequenas estruturas que compõem a Unidade Musical e a Unidade Cerimonial. Como muitas dessas Unidades Cerimoniais ainda demandam estudos sistemáticos acerca de sua organização interna, alguns critérios para determinação de Unidades Funcionais e Unidades Musicais (seções?) podem variar com as pesquisas musicológicas; a estruturação da Unidade descritiva em suas seções, estas representando a menor unidade de catalogação possível, deixa aberto o espaço para futuras correções;
- 811 - *inc. lit. sacro lat.*: Campo usado no registro de incipit literário latino e vernáculo, tanto para textos litúrgicos como profanos;
- 810 - *Incipit lit. norm.*: É o registro do incipit de texto em língua vernacular; este campo foi fundido ao 811;
- 827 - *Incipit mus.: coment.*: Este campo é preenchido com apenas três sinais;
    - ?, indicando uma dúvida no incipit, por parte do catalogador;
    - +, indicando uma correção no incipit, feita pelo catalogador;
    - - (*hífen)* , indicando que o incipit está normal, e o campo foi revisado.

Eventuais erros de cópia podem ser corrigidos pelo catalogador. Este, aplicando sobre ou sob as notas alteradas o sinal "+", além do mesmo sinal registrado no campo 827, deixa clara a localização desta correção.

No caso de manuscritos rasgados, desbotados, sem o início da UM que neles figura, duas possibilidades podem ser consideradas. A primeira delas é indicar, num primeiro compasso sem clave, uma interrogação, seguida de barra pontilhada que leva até o primeiro compasso presente no manuscrito. Como não está clara sua numeração no manuscrito, coloca-se dentro de um quadrado o sinal "?", dando-se seqüência ao *incipit*. Outra possibilidade é procurar, a partir do fim de uma UM, uma frase musicalmente relevante, iniciando-se o *incipit* da mesma forma acima descrita. Obviamente, se o documento apresentar indícios do uso de uma determinada clave, esta pode ser aplicada entre colchetes, em ambos os casos, para indicar uma dedução do catalogador.

Figura 10. *Incipit* musical para [139]A1G3P37 / MAR-DM G01.
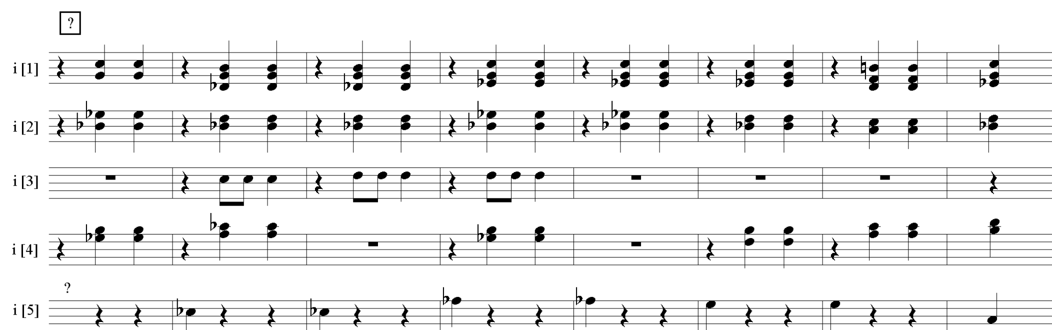


Figura 11. *Incipit* musical para [139]A1G3P37 / MAR-DM G03.
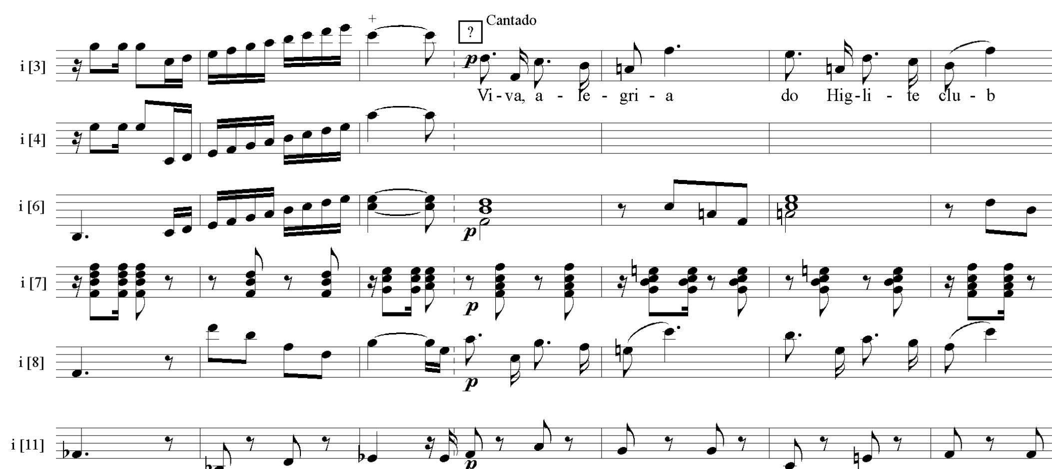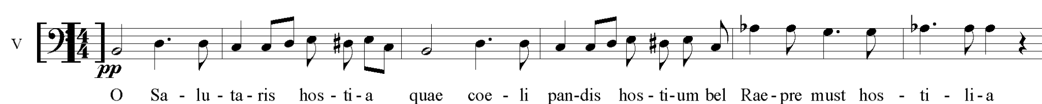


Figura 12. *Incipit* musical para [137]A1G3P35 / MAR-PA G08.



4. Considerações Finais

O trabalho realizado pela equipe de catalogação e reorganização do Projeto Acervo da Música Brasileira está inteiramente voltado à ampliação e refinamento da catalogação anteriormente realizada com os critérios desenvolvidos por José de Almeida Penalva e Maria da Conceição de Rezende entre 1972-1984. As razões desse refina-

mento são encontradas a partir de uma análise global da situação dos acervos de música no Brasil. André Guerra COTTA (1998), em seu texto intitulado "Subsídios para uma arquivologia musical", aborda desta maneira o problema da preservação de documentos musicais:

> "*Salvo poucas exceções, os acervos encontram-se praticamente desconhecidos e desorganizados, muitos deles em condições inadequadas de conservação e, além disso, como o próprio Lange muitas vezes testemunhou, um grande número deles foi irremediavelmente destruído*."

De modo geral, ainda não há um esforço no sentido de generalizar os critérios de descrição dos documentos. Segundo COTTA (1998), os processos de organização e catalogação dos acervos brasileiros

> "[...] *têm sido realizados quase que isoladamente, sem a preocupação de uniformizar os procedimentos e muitas vezes observando normas técnicas diferentes (ou nenhuma, sendo empiricamente conduzidos), o que vem sendo trazido à discussão por diversos profissionais da musicologia em encontros recentes da área, com o interesse de tornar a informação necessária acessível de forma ágil e concreta*."

É preciso distinguir duas naturezas diversas em relação aos acervos de manuscritos musicais. Os acervos pertencentes às pessoas ou instituições que os geraram por razões funcionais recebem o nome de *arquivos*, e os seus documentos passam por ciclos naturais de uso e arquivamento, de acordo com a *teoria das três idades* da Ciência da Informação.[7] Euterpes, liras, orquestras, bandas, corporações ou outras instituições de caráter musical *ainda em atividade* possuem acervos de origem caracteristicamente funcional, e os documentos aí guardados, além do valor histórico, têm ou tiveram uma finalidade prática:

> "*No caso de um arquivo cuja organicidade se manteve preservada* [...] *torna-se imensamente menos complexa a tarefa do arquivista. Isto ocorrerá em organismos musicais que mantém uma vida ativa, onde*

[7] A arquivologia contemporânea trabalha com a idéia de um ciclo vital dos documentos arquivísticos ou *teoria das três idades*, segundo a qual um documento tem, a partir de sua produção: a) uma *idade corrente* - durante a qual a atividade a que se liga o documento está em andamento, isto é, ele está em pleno uso funcional; b) uma *idade intermediária* - quando, em função de prazos legais ou de outros aspectos referentes à atividade a que se relaciona, o documento, embora menos utilizado, é mantido em arquivo centralizador e submetido a uma tabela de temporalidade que determinará o seu descarte ou recolhimento a um arquivo permanente; c) uma *idade permanente* - na qual, estando a atividade concluída e os prazos legais já cumpridos, fica o valor informativo e probatório do documento, que é *recolhido* a um local de preservação, o *arquivo permanente.*

pode-se verificar, de alguma forma, etapas de produção, circulação e recolhimento dos manuscritos" (COTTA, 1998. Grifo nosso).

A maioria dos arquivos de música no Brasil sofreu grandes desfalques de seu patrimônio, devido a essa natureza funcional das partes musicais:

> "*Por outro lado, no Brasil, são também bastante numerosos os casos de entidades musicais que se extinguiram, de modo que seus acervos acabaram sujeitos ao acaso* [...]. *Há um caso intermediário, em que as entidades musicais não se extinguiram, mas modificaram-se radicalmente, passando por um intenso processo de transformação social que resultou em mudanças estéticas profundas* [...]. *O caso da Sociedade Musical Euterpe Itabirana, por exemplo, ilustra bem: ela já teve uma orquestra e um coro que não existem mais, de modo que hoje a única formação existente é a sua banda. Como resultado, os manuscritos antigos de seu arquivo* [...] *acabaram caindo em desuso, indo para uma espécie de* "*arquivo morto*" *e, com o tempo, os próprios elementos daquela comunidade musical perderam o contato com tais manuscritos*." (COTTA, 1998)

O acervo permanente do Museu da Música de Mariana, assim como de outros acervos brasileiros de manuscritos musicais, foi recolhido de várias pessoas ou instituições. Esta segunda forma de reunião de manuscritos é denominada *coleção*.

Inicialmente destinado à centralização de obras musicais das igrejas marianenses e localidades próximas, pouco a pouco o Museu da Música foi se tornando um ponto de referência para os pequenos e numerosos arquivos abandonados ao longo de cada cidade ou povoado mineiro, uma vez que não é mais novidade a enorme atividade musical realizada em Minas Gerais nos três séculos que nos precedem. A grande contribuição de coleções como a do Museu da Música foi esta: preservar manuscritos musicais que se encontravam inadequadamente guardados em baús, armários, sótãos e porões de casas, igrejas, capelas ou quaisquer outros lugares inadequados para sua conservação.

COTTA (1998), entretanto, assim define o problema das coleções:

> "[...] *não devemos perder de vista que cada conjunto de manuscritos de tal coleção fez parte de um processo orgânico original, tendo um fundo do qual se separou, fundo por sua vez produzido numa rede de relações sócio-culturais. Tais conjuntos de manuscritos somente retomarão seu sentido pleno quando considerados nesse todo, com o qual têm uma relação significativa.*"

Fundo, na acepção arquivística, é um termo que diz respeito à origem do documento, bem como à sua função original e sua evolução e valor a partir dessa origem. O

princípio de respeito aos fundos é, nesse sentido, um dos pilares da ciência da informação. O problema da coleção, enquanto reunião artificial de diversas fontes originais, é a quebra destas relações com a instituição de origem, com o *fundo* do documento.

Ora, a necessidade de instituições como o Museu da Música de Mariana, o Museu da Inconfidência e outras de semelhante natureza denota uma particularidade da arquivologia musical brasileira: em determinado momento histórico, este princípio de respeito aos fundos teve de ser rompido para que uma ínfima parte dos manuscritos musicais disponíveis pudesse ser preservada. Esta caça aos manuscritos, denominada por DUPRAT (1985) de *garimpo musical*, ao mesmo tempo necessária, muitas vezes foi feita de modo questionável, permitindo a formação de arquivos particulares e secretos, vedados ao público e acessado somente pelo "caçador" ou "garimpeiro" e seu círculo próximo.

Quanto ao processo da catalogação em si, é importante ressaltar o uso das normas RISM apenas como ponto de partida. Não podemos esquecer que este sistema nasceu a partir de uma necessidade de aglutinar os diversos arquivos de música europeus em um banco de dados mais ágil e acessível. Note-se o termo: *europeus*. Ao longo de todo o processo pelo qual passamos, inúmeras vezes ficou clara a inadequação deste processo à realidade brasileira. Daí a necessidade de criação e ajuste de seus campos na catalogação deste acervo, e neste texto apresentamos alguns exemplos significativos. Esta atitude não é ufanista, mas sim uma tomada de consciência da importância de resguardar aquilo que se entende por *particularidades regionais*. Fazemos uso da moderna tecnologia, pois interessa-nos a união das redes de informação, tornando ágeis os processos de divulgação desta música tão desconhecida por nós mesmos e pelo mundo. No entanto, ao adequarmos as normas RISM, descentralizamos o seu monopólio, pois temos consciência de que visamos atender essas particularidades, que justamente fazem dessa música brasileira uma jóia rara, e não uma arte menor. Neste acervo incrível, será possível ao pesquisador sério a compreensão do processo de construção cultural brasileira, ou pelo menos algumas de suas facetas e possibilidades.

O trabalho da equipe no presente projeto, portanto, funda-se em dois pilares básicos: o *respeito à catalogação anteriormente realizada* e o *refinamento crítico dessa catalogação,* com vistas ao resgate das chamadas *relações significativas* entre os documentos reunidos na coleção do Museu da Música e suas respectivas origens. Nesse sentido, esperamos que tal esforço permita um acesso mais amplo e democrático ao acervo, pela adoção de critérios mais objetivos de descrição, rumo à uniformização de processos

de catalogação de acervos, sem, contudo deixar de lado o respeito às suas peculiaridades.

5. Bibliografia

BORDÈSE, Luigi. *Petite Messe Solennelle n.1 en Sol mineur à 2 voix avec accomp. d'orgue ou d'harmonium*. Mainz: Schott's Söhne, s.d., n.16975-B. 15p.

CASTAGNA, Paulo. As *claves altas* na música religiosa luso-americana. *PerMusi*, Belo Horizonte, v.3, p.27-42, 2002.

__________. O Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira dos Séculos XVIII E XIX. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2000. 983p. 3v.

__________. Reflexões Metodológicas sobre a Catalogação de Música Religiosa dos Séculos XVIII e XIX em Acervos Brasileiros de Manuscritos Musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, PR, 21 a 24 de Janeiro de 1999. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.139-165.

COTTA, André H. Guerra. Subsídios para uma Arquivologia Musical. XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Campinas, 24 a 28 de agosto de 1998. *Anais*. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 1998. p.238-243.

__________. O Tratamento da Informação em Acervos de Manuscritos Musicais Brasileiros. 2000. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Biblioteconomia, UFMG, Belo Horizonte, MG, 2002.

DUPRAT, Régis. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas LTDA. 1985. 181p. (Coleção ensaios, v.8).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda (org.). *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 11 ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1972. 4v.